

Peñaloza, como puede observarse en todas sus inspiraciones. Una influencia que se ve a la legua; como también es visible la influencia de los cantos de vaquería, y esto por razones obvias para todo aquel que haya recorrido montañas, valles y praderas: no se puede olvidar que el departamento del Magdalena también es ganado. De todos modos, creo que la información presentada permite ir mas allá de la intención de los autores para formular hipótesis sociológicas y antropológicas, que contribuyen a la comprensión de los procesos culturales regionales. A través de las vicisitudes de Peñaloza se percibe la condición social del músico: su trashumancia, bohemia, marginalidad. Sus líos familiares muestran algo de eso, la tendencia a las "familias disfuncionales" de que hablarían los psicólogos. Y que está ligada al estilo de vida de los músicos. Destaca su labor como defensor de los intereses gremiales de los músicos, fue uno de los pioneros de Sayco.

El libro hace afirmaciones discutibles que no muestran una reflexión de conjunto sobre la música costeña: no es cierto, por ejemplo, que en el año de su aparición, *Te olvidé* (la creación grande de Peñaloza) opacó a todos los demás. Al no existir entonces una lista de éxitos que pudiera medir, aquí hay que recurrir a versiones autorizadas, y la de los periodistas de farándula que fueron testigos presenciales es más creíble: el éxito de ese año fue *A lo oscuro*, de Ángel Vitoria y su Conjunto Típico Cibaeño, de San Pedro de Macorís (República Dominicana). Otra afirmación completamente gratuita: "No hubo temas en las décadas de los sesenta y setenta que alcanzaron la popularidad apoteósica de *Te olvidé*". Como recordamos quienes vivimos ese momento intenso, *La pollera colorá* (1962) fue mucho más popular, no sólo que *Te olvidé* sino que cualquier otra canción colombiana: estuvo de moda durante todo el año, hecho insólito para el país musical de hoy, de ayer y de mañana. Más cosas gratuitas: su explicación de la popularidad de *Te*

olvidé tiene asomo de magia, fue algo que prendió, simplemente así, como la chispa que incendia la pradera de Mao. Creo que cabría otra hipótesis más mundana y como menos fundamentalista: su popularidad se debe a que fue adoptada por la Danza del Garabato, comparsa elitista por excelencia del Carnaval de Barranquilla.



El texto está escrito sin distancia, en tono de aficionado, y eso pone en primer plano muchas afirmaciones que requerirían precisión y fundamentación para que contribuyan a la ilustración y no a la confusión. Ciertamente, un clásico de la música costeña como es *Te olvidé* despierta con razón motivos de orgullo regional, pero para dar lugar a conocimientos que puedan ser de utilidad para la causa de la música costeña se necesitan enunciados controlables por métodos científicos. Nada se gana con sobredimensionar la figura de Peñaloza y atribuirle rasgos de "genio incomprendido", por cierto una dimensión romántica y misteriosa que corresponde a la idea que "Peña" tenía o al menos promovía de sí mismo. Suficiente con reconocerle talento, innovación y una buena dosis de sabor y destreza empírica como instrumentista. Igual sucede con el tema del contenido jazzístico de *Te olvidé*: una serie de enunciados muy generales y elogiosos que nada dicen a fin de cuentas. A esto contribuye cierta dificultad expositiva: la narración no es siempre fluida y el texto está desarticulado con frecuencia. Indudablemente

"Peña" estaba por encima del medio local de la segunda mitad del siglo xx y aún en la primera mitad era de los buenos. Parafraseando el lenguaje que llaman neoliberal, diríamos que es un producto competitivo que no necesita proteccionismo. En cambio, como docente universitario no dejó gran cosa más allá de sus bravatas contra el facilismo, vicio predilecto de la Barranquilla musical de los últimos tiempos. A ello contribuyó el hecho de no tener pedagogía. Por el contrario, tuvo alumnos en la educación no formal: Andrés "Turco" Gil, por ejemplo, quien se distinguía por tocar el acordeón con disonancia. El juicio de conjunto sobre Peñaloza es algo que está por hacerse. Curro Fuentes es sugestivo: "fue una persona que pudo haber hecho cosas superiores", otros afirman que realmente no dejó obra. Peter Wade sostiene, acertadamente, que "Peña" es significativo por haber sido mediador entre tradiciones musicales, áreas urbana y rural, y clases sociales. Ciertamente, como dice el bolero, "Peña" es lo que pudo haber sido y no fue; con todo, fue muy grande. Una anotación final: yo esperaba más de este libro, dada la experiencia en el tema de María Mercedes González.

ADOLFO GONZÁLEZ
HENRÍQUEZ



Un librito más sobre Calvo

Luis A. Calvo vida y obra
Orlando Serrano Giraldo
y Luis Álvaro Mejía (compiladores)
Universidad Industrial de Santander,
Bucaramanga, Colección Temas
y autores regionales, 2005, 96 págs.

¿Es acaso Luis Antonio Calvo, el arquetipo de la sensibilidad musical colombiana llevada hasta el punto más alto de sublimación? La experiencia así parece confirmarlo, pues

de otra manera no se explica el suspiro apenas contenido y la respiración que se adelgaza ante el solo anuncio de ejecución de una de sus piezas para piano, como obsequio y punto final de un repertorio de convencionales características clásicas.

Los pianistas colombianos conocen de antemano el resultado de esa estrategia y la aplican con el gesto solemne de quien espera el aplauso como recompensa al acto mismo de exhumar en público una muestra del más difundido y reconocido empeño criollo de ascender al olimpo de la música occidental. Afanosos orquestadores también ofrecen testimonio del “efecto Calvo”, en un número tal de versiones y arreglos para toda clase de combinaciones instrumentales, que la inspirada música del compositor nortesantandereano corre el riesgo de ser marginada de su formulación original de ejecución solista o cantada. Muchas veces, el facilismo con el que se aborda la música de Calvo produce el resultado de contaminar manifiesta fragilidad de su estética decimonónica. Allí, el sentimentalismo parece disputar en franca lid su territorio indiscutido frente a las pretensiones de poner al día el intuitivo legado armónico y melódico del compositor. Sin embargo, no quiero dejar de mencionar en este alegato, de antemano perdido, la elegancia, sutileza y conocimiento de estilo con que Luis Antonio Escobar dispone la orquestación sinfónica en su versión del vals *Encanto* como muestra de respeto y admiración por su colega¹. Una versión que pide a gritos un desarrollo coreográfico (a propósito, otro compositor colombiano, en este caso, Fabio González Zuleta, opinaba en una entrevista en 1986: “Para mí, la vena de inspiración de Calvo es extraordinaria, casi diría envidiable”²).

En consecuencia, aunque el repertorio pianístico de Calvo ha gozado de cierta preferencia en el precario catálogo discográfico nacional, aparece desperdigado aquí y allá en grabaciones de algunos de nuestros más reconocidos artistas³. Todos ellos no alcanzan a trascender el lugar común

en que se han convertido piezas emblemáticas —de todas maneras ilustrativas de su estilo— como son la serie de cuatro Intermezzos, en particular el número dos más conocido como *Lejano azul* (¿acaso el “azul imposible” del poema de Porfirio Barba Jacob?) y la danza *Malvaloca* con su refinada armonía puesta al servicio de una melancólica subjetividad que ha logrado mantener a Calvo en la certeza de considerarlo el “Chopin colombiano”.

En ese sentido, ¿es acaso sustentable esa imagen de Calvo de torturado creador decimonónico que el gusto popular acepta como verdad revelada?



Un ensayo del compositor chileno Mario Gómez-Vignes, radicado en Colombia, establece nuevas consideraciones sobre el tema que resultan más significativas, pues se encuentran a salvo de toda emotividad nacionalista. En ese texto, Gómez-Vignes escribe: “Calvo está muy lejos de Chopin, tanto en el tiempo como en el concepto y la entidad estética de su lenguaje.

El creerlos vinculados proviene de un error de interpretación —de lectura, se diría hoy— que quiere ver en Chopin a un compositor de languideces enfermizas, un poco hermafrodita, señorero y dulzarrón”. Y, agrega Gómez-Vignes, con el conocimiento de causa que le ofrecen sus análisis musicológicos: “Calvo carece del vuelo de Chopin que va más allá de lo simplemente lírico y de lo frondoso [...] Pero como músico de talento, Calvo es curioso, inquieto e

intuitivo. Lo que no supone, lo inventa”. Como para no dejar desprotegidos a los numerosos admiradores del compositor, el músico chileno propone a Schubert como ideal estilístico de la música de Calvo. Queda claro, entonces, que el músico colombiano es testigo de su época y que sus “hábitos armónicos” provienen, en cambio, de autores como Grieg, Dvořák, Tchaicovsky, o Franck.

Por supuesto, la de Gómez-Vignes es una propuesta de análisis novedosa en un panorama de estudios sobre el autor de más de 160 obras que, hasta ahora, se ha restringido a motivaciones circunstanciales como son conciertos, homenajes, recordatorios y una que otra producción discográfica.

En realidad, la bibliografía sobre el tema resulta a todas luces insuficiente, sobre todo porque sus autores no sólo reciclan conceptos inamovibles sino que, a menudo, encaran eventos públicos con textos ya conocidos a los cuales no se les ha cambiado ni siquiera una coma⁴.

Un recuento de ese precario listado editorial debe empezar con el libro del presbítero Jenaro Perico García, *El maestro Luis A. Calvo*, publicado en 1975, en el cual figura un músico trashumante de banda militar como el padre desconocido del futuro compositor; enseguida, apenas cabe mencionar el libro publicado por Guillermo Amado Gracia en 2003, pues lo que sigue es una serie de reseñas biográficas de primera mano, además de artículos ocasionales aparecidos en periódicos y revistas, de los cuales el menos divulgado parece ser aquél escrito por Roberto Velandia y publicado en 1995 en el Boletín de Historia y Antigüedades. El distinguido académico, en el discurso leído en Agua de Dios al cumplirse el quincuagésimo aniversario de la muerte de Calvo, también se agrega al coro de lamentaciones cuando escribe: “El maestro Luis A. Calvo pasó por allí (por los escenarios consagratorios de poetas músicos y bandas sinfónicas) como compositor y director de orquesta, y fue uno de los cultores de

esa música, pero con una diferencia que la suya, además de inspirada en el delirio poético, bebía con infinita tristeza en las fuentes del dolor, de un dolor que ya carcomía su cuerpo y su alma y su inspiración transformaba en melancolía, en música para las almas que lloran”⁵.

El fatalismo de que hace gala Velandia en su escrito parece reflejar el razonamiento más sistemático de Armando Solano cuando se refiere a la inalterable melancolía de la raza: “[...] Nuestra música de cuerda local, la que se toca sólo en ocasiones de franca diversión, ¿no hace por ventura agolpar las lágrimas, no precipita hasta ahogarnos el latido del corazón, no produce inquietud, un anhelo misterioso, una visión cinematográfica de añoranzas de dichas muertas, de ilusiones destrozadas, mortal tristeza, en fin, deseo irresistible de anulación y de olvido?”⁶.

En ese sentido, el propio Calvo tampoco contribuye a elevar el deficiente perfil musicológico que ostenta su obra, pues lo que escribe en su resumida autobiografía, resulta poco menos que desalentador: “[...] Mucha música he compuesto, pero en toda ella no se encuentra obra alguna digna de mencionarse. Desgraciadamente, el Hada de la Fatalidad se interpuso en el camino de mi carrera artística, por cuyo motivo me quedé ignorando los conocimientos más indispensables más importantes en cuanto a la composición. Entre mis composiciones hay una digna de citarse y es esta el *Intermezzo* número uno que ha tenido simpática acogida tanto por los eruditos en el arte como por los profanos”.

En el año 2005 la Universidad Industrial de Santander (UIS) publicó el libro *Luis A. Calvo vida y obra* de Orlando Serrano Giraldo y Luis Álvaro Mejía, cuyo contenido ilustra características de las ediciones sobre el compositor. Aunque no se anuncia desde la carátula, se trata de una previsible compilación de escritos publicados en diversas épocas. Nada nuevo. Ningún intento de actualización en un lapso de cinco décadas. En consecuencia, los compiladores hacen desfilar de nuevo el

texto del conocido discurso de Juan Lozano y Lozano leído en 1935 durante el homenaje ofrecido a Calvo en el Teatro Colón de Bogotá, después apuntes del propio compositor sobre *Escenas pintorescas de Colombia*, su única partitura sinfónica estrenada el 3 de octubre de 1941, páginas autobiográficas citadas a menudo y escritas en 1927 para la editorial Cromos, un texto de José Iván Hurtado de circulación regional que evita mostrar a un “personaje derrotado por la tragedia”, y el mencionado artículo de Gómez-Vignes que es una versión resumida de la conferencia ofrecida en el Auditorio Luis A. Calvo de la UIS, también en 1995.

El pretexto de la edición parece ser el de recordar a Calvo al cumplirse el sexagésimo aniversario de su fallecimiento, en cuyo honor la Universidad realizó el XV Festival de Música Andina Colombiana. En el prólogo de ese breve inventario bibliográfico, los autores afirman que la compilación “...no pretende ser otra cosa que una pequeña caja de herramientas que permitirá una aproximación informada al legado musical del maestro Calvo”. Salvo que, no obstante las buenas intenciones, Serrano y Mejía apenas contribuyen a la des-información que reina sobre el tema. A continuación, y en lenguaje por demás florido, se afirma que la expresión de Calvo “[...] recorre caminos que huelen a tierra mojada por el rocío de una noche con estrellas, aromatizada por los vientos que traen los olores del trabajo”. Nada es menos cierto. La música de Calvo no es, en manera alguna, un resultado de memoria campesina pues sus composiciones se enmarcan en la experiencia urbana de sus primeros años en Tunja, sus estudios en la Academia Nacional de Música de Bogotá y, en fin, en el periodo de aislamiento obligado en Agua de Dios. De hecho, Calvo compuso muy pocos bambucos pues buscaba escribir una música alejada del gusto del público, que sólo quería escuchar bambucos trillados, vales sonsonetudos y marchitas triunfales, según sus propias pala-

bras. De esta manera, allí no cabe “[...] la dulce fragancia del trapiche y el suave aroma del tabaco [...]”, sino la visión intuitiva de una estética en busca del refinamiento sonoro que marcó con retraso en nuestro continente el inicio del siglo xx.

El libro incluye, además, secciones complementarias con datos cronológicos de la vida del compositor, catálogo y discografía en la cual se omiten fechas de composición de las partituras. En fin, una oportunidad desperdiciada en el propósito de actualizar el perfil musical de uno de los compositores colombianos más cercanos al gusto de los públicos más diversos.

CARLOS BARREIRO ORTIZ

1. *Memorias musicales colombianas*, vol. 3, Bogotá, Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2003.
2. Carlos Barreiro Ortiz, *En torno al barroco. Obras de Fabio González Zuleta*, Bogotá, Centro Colombo Americano, 1986.
3. El único intento por ofrecer una visión discográfica más completa del catálogo pianístico de Calvo es el disco compacto editado en Bogotá por el Banco de la República en 1995, con la participación de Helvia Mendoza y Harold Martina. En el folleto que acompaña el disco, Ellie Anne Duque afirma que “...el atractivo indiscutible del repertorio de Calvo es el del impacto afectivo de su fértil imaginación melódica”.
4. Las variadas coincidencias que se descubren en los escritos de Gómez-Vignes y de José I. Hurtado, llegan hasta el punto de citar ambos el siguiente párrafo con sólo unas pocas alteraciones: “*En otro medio y con más instrucción musical, [...] Calvo hubiera alcanzado una notoriedad continental. Con todas sus limitaciones él representa mejor que muchos de sus colegas contemporáneos el sentir de una época, en la que hacer música todavía se consideraba una especie de apostolado...*” (las cursivas pertenecen al texto de Hurtado). ¿Quién olvidó las comillas?
5. Roberto Velandia, “Presencia de Luis A. Calvo en la historia musical”, en *Boletín de Historia y Antigüedades*, Bogotá, Academia Colombiana de Historia, vol. 82, núm. 789, abril-junio, 1995, págs. 479-485.
6. Armando Solano, “La melancolía de la raza indígena”, en *Paipa mi pueblo y otros ensayos*, Bogotá, Banco de la República, 1983, pág. 125.